

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ZAPADNOSLAVENSKE JEZIKE I KNJIŽEVNOSTI
KATEDRA ZA ČEŠKI JEZIK I KNJIŽEVNOST
PREVODITELJSKO - KULTUROLOŠKI SMJER
DIPLOMSKI STUDIJ

Toni Skorić

Usporedba režijskih stilova u ekranizacijama pripovijedaka iz zbirki

***Perlička na dně i Pábitelé* Bohumila Hrabala**

Diplomski rad

Mentorica: dr. sc. Katica Ivanković

Zagreb, 2014.

Sadržaj

1. Uvod	2
1.1. Nastanak omnibusa	2
1.2. Procesi u filmskoj adaptaciji literarnog predloška	4
2. Pripovijetke i ekranizacije: usporedba stilova i motiva	5
2.1. <i>Fádní odpoledne</i>	5
2.2. <i>Podvodníci</i>	9
2.3. <i>Romance</i>	12
2.4. <i>Bambini di Praga 1947</i>	16
2.5. <i>Baron Prášil</i>	20
2.6. <i>Smrt pana Baltisbergra</i>	22
2.7. <i>Automat Svět</i>	26
3. Zaključak	30
4. Literatura	32

1. Uvod

1.1. Nastanak omnibusa

Zbirka pripovijedaka Bohumila Hrabala *Perlička na dně*¹ nastala je 1963. godine. Sljedeće godine izlazi i zbirka *Pábitelé*². Obje zbirke u središte pripovijedanja stavljaju „običnog“ čovjeka u kojemu autor vidi unutrašnju ljepotu koja se često krije iza grube i nepristupačne vanjšnine. Nesvakidašnji likovi poput Ciganke, skupljača papira ili gostioničara odudaraju od društvenih stereotipa, oni često u svom okruženju bivaju ismijavani, ali istodobno su u svom svijetu slobodni od predrasuda, društvenih normi i zakona materijalizma.

Jedna od glavnih značajki Hrabalove poetike unutar tih zbirki je tragikomičnost, a teške životne sudbine njegovih junaka protkane su humorom i ni na koji način nisu patetične. U svojim se djelima Hrabal često inspirira drugim umjetnostima, pogotovo filmom pa se tako priče i junaci o kojima pripovijeda često mogu usporediti s grotesknim skečevima poput onih u filmovima Charlesa Chaplina.

Film *Perličky na dně* nastao je 1965. godine, nedugo nakon objavljivanja Hrabalova istoimenog predloška, 1965 godine. Premijera filma bila je u siječnju 1966. godine. Režija sedam pripovijedaka iz navedenih zbirki povjerena je mladim autorima među kojima su i utemeljitelji novog vala u čehoslovačkoj kinematografiji. To su redom: Jiří Menzel (*Smrt pana Baltazara*³), Jan Němec (*Podvodníci*⁴), Evald Schorm (*Dům radosti*⁵), Věra Chytilová (*Automat Svět*⁶), Jaromil Jireš (*Romance*⁷), Ivan Passer (*Fádní odpoledne*⁸) i Juraj Herz (*Sběrné surovosti*⁹).

Iz distribucijskih razloga (trajanje filma) u omnibus je konačno uvršteno pet filmova, dok se filmovi *Fádní odpoledne* (Passer) i *Sběrné surovosti* (Herz) istovremeno pojavljuju u samostalnoj distribuciji. Skretanje pažnje na običnog čovjeka, banalni događaji i tragikomični slučajevi od omnibusa *Perličky na dně* ubrzo su učinili manifest čehoslovačkog novog vala.

¹ *Biseri na dnu*

² *Pábitelji*

³ *Smrt gospodina Baltazara*

⁴ *Varalice*

⁵ *Kuća radosti*

⁶ *Zalogajnica Svijet*

⁷ *Romansa*

⁸ *Dosadno popodne*

⁹ *Sabiralište surovosti*

Redatelji tog razdoblja mladi su ljudi koji svoja najbolja ostvarenja snimaju s malo iskustva i odmah nakon što su diplomirali na FAMU¹⁰ na kojoj su tada predavali najiskusniji praktični i teoretski uglednici predratnog razdoblja (Otakar Vávra, Karel Plicka, Václav Wasserman, Antonín Martin Brousil). Iako su se tada na Akademiji prikazivali shematski filmovi socijalističkih kinematografija, pokret novog vala nastao je kao otpor toj struji.

Ovi mladi autori svojim su filmovima utjecali na javno mišljenje i na izrazito pametan način kritizirali postojeće stanje u državi. Svojim stilom postali su uzor mnogim redateljima i najavili velike promjene u dotadašnjem shvaćanju filma.

Cjelokupno stvaralaštvo ove generacije potvrdilo je da je FAMU jedna od najboljih škola za film u svijetu, da dopušta filmašima da se razviju u svim mogućim pravcima te da konačno istraže film i njegove mogućnosti izvan samog prepričavanja priče. Ti redatelji su stilom potpuno različiti i teško je povući zajedničku crtu između njih. Kao utjecaji novog vala čehoslovačke kinematografije često se navode talijanski neorealizam, francuski novi val, engleski *free cinema* i francuski *cinéma vérité*. Možemo govoriti o većini, ali obilježavanje svih tih autora nekom stilskom crtom teško je moguće. Češki humor koji je danas postao svjetska sintagma, proizišao je iz ovog razdoblja. Bio je to prilično kontroverzan humor koji je varirao prema osobnosti, godinama u čehoslovačkoj povijesti i političkim prilikama pa je shvaćan kao uvreda, ironija, urnebes ili na neki način emocionalni ispušni ventil pa bilo da se radilo o negativnim ili pozitivnim emocijama djelovao je na publiku u svakom slučaju, a to je ono što je u filmu naposljetku najvažnije. Danas se taj isti humor shvaća spontano i prije svega zabavno i kao izrazito pametan humor te kod većine izaziva melankoliju. Zanimljivo je promatrati tu komponentu češkog filma i njezin razvoj i shvaćanje kroz godine. Rad s neprofesionalnim glumcima također je zajednička karakteristika rada svih redatelja, a sve u svrhu dokumentarnog prikazivanja igrane forme. Dijalozi su često improvizirani, što nije ni čudo s obzirom da je dosta redatelja tog razdoblja naginjalo elementima eksperimentalnog filma. Međutim, najveća je značajka filmova ovih autora socijalno osviještena tematika. Metafore u filmovima uglavnom su bile vezane uz situaciju u državi, a i kad nisu bile, onda bi se tako shvaćale. Razlog je bio iznimno nezadovoljstvo i potreba za promjenom koja je vladala u društvu. Češki redatelji tako su formirali svoj stav i svoj stil koji ih prati i danas, dok su slovački redatelji u tom razdoblju još uvijek tražili svoj filmski izraz.

¹⁰ *Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění*

1.2. Procesi u filmskoj adaptaciji literarnog predloška

Prije nego se posvetimo zasebnoj analizi kratkometražnih filmova nastalih prema literarnom predlošku potrebno je razumjeti proces i postupke adaptacije književnog djela u filmskome mediju. Jedan od prvih koraka prilikom adaptacije je selekcija. Selekcija se vrši već u predprodukciji tijekom koje scenarist nastoji razumjeti predložak i odlučuje je li materijal nudi samo jedan način pripovijedanja, odnosno on se u toj fazi odlučuje za način iznošenja priče. Predložak sadržava mnoštvo fabulativnih elemenata (situacije, zapleti, obrati), a oni zajedno tvore smisao priče. Scenarist može te motive ili izostaviti ili dodati nove i to prema tome želi li slijediti smisao predloška ili stvoriti vlastitu verziju događaja. Nakon toga scenarist razrađuje odabrane motive i prilagođava ih elementima filmskog jezika.

„Prijepis“ literarnog predloška u filmski jezik može biti *kvantitativan*, što znači da razlikujemo adaptacije prema količini preuzetih motiva iz predloška te ih sukladno tome dijelimo na vjerne, slobodne ili adaptacije prema motivima iz određenog djela.

Pod *kvalitativnim* prijeписом podrazumijevamo rad s idejom i poetikom djela te na temelju toga razlikujemo adaptaciju i interpretaciju predloška. U konkretnom primjeru omnibusa *Perličky na dně* teško je podvući granicu između adaptacije i interpretacije Hrabalova djela.

Sukladno vrsti prijepisa književnog djela u filmski jezik koriste se u fazi realizacije različita filmska sredstva. Često jedno sredstvo dominira nad drugim, ali naglasak može biti i na nekoliko sredstava tj. oni mogu biti jednakomjerno raspoređeni. Sredstva mogu biti slikovna, glazbena, glumačka, montažna, scenografska, kostimografska i sl.

U sljedećim primjerima postupak analize temelji se na usporedbi književnih i filmskih izražajnih sredstava i njihove međusobne komplementarnosti. Za svaki primjer ekranizacije prvo slijedi analiza pripovijetke, a potom analiza ekranizacije. Pritom se u analizi pripovijetke ne nastoji analizirati književni stil, već prepoznati elemente koji možda mogu biti temelj gradnje filmske priče. U analizi ekranizacije potom možemo usporediti koliko su ti elementi u konačnici iskorišteni i za koji se smjer, postupak i stil pojedini redatelj odlučio.

S obzirom da se ne radi o recenzijama, već o analizi filmskih ostvarenja, u ovom se radu otkrivaju i informacije o sadržaju filmskog i književnog djela (kratak sadržaj naveden je u kurzivu i kao uvod u analizu svake pripovijetke), a sve u svrhu potpunije analize. Tako analiza prvenstveno može poslužiti čitatelju nakon što je upoznat sa sadržajem zbirke i filmova koji se u ovom radu spominju i želi detaljnije ući u razradu motiva jednog i drugog medija.

2. Pripovijetke i ekranizacije: usporedba stilova i motiva

2.1. *Fádní odpoledne*

Pripovijetka „*Fádní odpoledne*“ prikaz je atmosfere nedjeljnog popodneva u pustoj gostionici, mjestu na kojem se našla nekolicina „preostalih“ tj. onih koji u to vrijeme nisu na nogometnoj utakmici.

U svakom literarnom predlošku postoje elementi koji služe kao smjernice redatelju tj. unaprijed definiraju polazišnu točku iz koje se grana filmska radnja. U pripovijetci *Fádní odpoledne* redoslijed pojavljivanja likova na sceni i njihovo kretanje već su jasno definirani. U kazališnoj maniri, scena u pripovijetci je postavljena jednostavno, gostionica je prazna, a svi likovi, osim gostioničara, postupno ulaze u priču. Iako se isprva čini da su svi likovi u pripovijetci sporedni i u službi su priče, način opisa nam ukazuje na suprotno. Svi likovi, osim starca Jupa, opisani su vanjštinom, prvenstveno gestikulacijom i mimikom, a tek potom odjećom, ponašanjem i ostalim vanjskim obilježjima. Govor takvih likova, „pabitelja“, važna je njihova karakteristika. Važnost te karakteristike Hrabal naglašava u predgovoru svoje zbirke (Hrabal, 1993: 9) ovim riječima: „*Proto mám rád místa, kde je moc lidí, a kde se tedy soustrahuje mateřská řeč, vyrábějí nová slovíčka, zpřesňují slangy a dotahují mýty, kde se lidé hovorem navzájem vptávají, kdo jsou anebo kým by se chtěli stát. A kdo zná lidi, ten ví že to není jen tak, protože hovor, to je myšlenka, která vytéká z úst a směřuje k porozumění a tichu.*“¹¹ Hrabalovi likovi okarakterizirani su i rekvizitima koje posjeduju, njima se pridaje posebna pažnja, a način na koji su upotrijebljeni u priči, govori o osobnosti njihovih vlasnika. Tako je npr. gost okarakteriziran posudom sa zeljem, mladić posjeduje cigaretu i knjigu s kojom ima intenzivan odnos, potpuno neovisan o okolini u kojoj se nalazi, dok je gostioničar između ostalog definiran svojim čašama. Zavodljiva žena je obilježena torbicom dok je glavno obilježje gospodina Hurycha na povratku u gostionicu kaput. Starac Jupa je jedini o kojem saznajemo više na temelju opisa unutrašnjih karakteristika, on je jedini lik u čija razmišljanja, sjećanja i čežnje imamo uvid i koji se time suptilno čitatelju nameće kao os, neka vrsta protagonista. Jupa je ujedno osoba s najizraženijom osobnošću, on jedini pokazuje raspon emocija veći od ostalih likova, možemo razumjeti njegovu motivaciju ili nam je on iz svoga ponašanja barem da naslutiti. *Fádní odpoledne* možemo definirati kao pripovijetku atmosfere. Čitava fabula, likovi i njihovi postupci kao i opisi scenografije u službi su

¹¹ „Zato volim mjesta na kojima je puno ljudi, gdje se vrti materinji govor, proizvode nove riječi, preciziraju slengovi i dostižu mitovi, gdje se ljudi kroz razgovor međusobno ispituju tko su i kim bi htjeli postati. A tko poznaje ljude, taj zna da to ne nastaje samo tako, jer govor, to je misao koja izlazi iz usta i vodi k razumijevanju i tišini.“

ilustracije atmosfere naslovnog dosadnog popodneva. Nije slučajna odabir nedjelje kao dana u kojem se radnja odvija, a gostionica je samo sporedno mjesto, u sjeni stadiona i utakmice koja se na njemu odigrava. Praznina je važan motiv u pripovijetci, vidimo je na ulicama, u gostionici. Ovo je priča o rijetkima koji su ostali u „zaleđu“. Osim zdravstvenih poteškoća starog Jupa i radnog vremena gostioničara, nisu poznati razlozi zbog kojih se ostali likovi nalaze isključivo na tom mjestu i u to vrijeme. U središtu pozornosti kod opisa likova su njihove kretnje, a u tekstu je navedena svaka gesta likova, položaj njihovih tijela i način na koji koriste rekvizite oko sebe. To posebice vrijedi za mladića koji svojim ponašanjem (prije svega kretnjama) služi kao okidač i spojnica za interakciju preostala tri lika u priči, gostioničara, starog Jupa i gosta. Iako je svatko od njih predstavnik svog svijeta i uvjerenja, povremena usmjerenost na mladićevo ponašanje i komentiranje istog jedini je trenutak u kojem se njihovi svjetovi spajaju. Svaki lik u pripovijetci ima svoju smjer kretanja po gostionici, svoju koreografiju, oni međusobno nisu usklađeni i nitko od njih nema određeni cilj. Likovi se pojavljuju i odlaze sa scene na jednak način, neprimjetno, nitko od njih nije nositelj radnje (svi su oni prvenstveno podređeni atmosferi koja se nastoji dočarati) i ne uvodi bitnu promjenu u razvoj događaja, a njihovim odlaskom ne nestaje bitan dio priče i nemamo dojam da je atmosfera koja vlada u gostionici ikako narušena. Postupci likova nisu međusobno uvjetovani i ne izazivaju nikakvu lančanu reakciju koja bi okrenula priču u neočekivanom smjeru. To najbolje vidimo na primjeru mladića s knjigom koji je predmetom razgovora trojice muškaraca, ali njegov odlazak prolazi kod njih gotovo neprimjetno. Pozornost starog Jupa se skreće u smjeru navijača koji se vraćaju s nogometne utakmice, dok žena ispred kino izloga privlači pozornost gosta. Slično kao i u pripovijetci *Automat svět*, Hrabal povremeno koristi kratak *intermezzo* u obliku kratke rečenice. Rečenica (Hrabal, 1993: 39) „*A jako těžku náš hostinský zmáčkl knoflík od motorku na stlačený vzduch a červená žárovka zhasla.*“¹² ponavlja se nekoliko puta u različitim verzijama unutar pripovijetke.

Predgovor u kojem Hrabal definira svoje „pabitelje“ izgleda kao misija koju si je autor zadao da prikaže ljepotu u naizgled grubim ljudima na marginama društva. Svaka pripovijetka je tako odavanje priznanja i obziran prikaz ljudskosti takvih pojedinaca. Tu vrstu poštovanja prema svojim likovima Hrabal prenosi i na svoje redatelje omnibusa. Hvatati ljepotu u grubim stvarima u filmskom je jeziku nešto lakši zadatak jer *casting* u ovom slučaju ima presudnu težinu. S obzirom da je karakteristika autora filmskog novog vala u Čehoslovačkoj angažiranje neprofesionalnih glumaca za uloge, upravo tu može biti prava formula za prikaz

¹² „Baš kao točku, náš je gostioničar stisnuo dugme motora na komprimirani zrak i crvena se žarulja ugasila.“

neizbrušenih, nezgrapnih, ali iskrenih i pristupačnih osobnosti, kakvi su i sami pabitelji. Klasična filmska fabula ovdje je stavljena u drugi plan.

Fádní odpoledne (Ivan Passer, 1964., 13')

Atmosfera nedjeljnog popodneva u filmu je pogođena, a ostvarena je zakonima filmskih sredstava tj. filmskom fotografijom, montažom i zvukom. Iako je fotografija crno bijela, zbog svjetline i malog kontrasta slike na početku filma (kadrovi ulice) imamo dojam sparine, ljetnog vremena i opustjelosti. Kretnje kamere nisu nagle, većinom su to spore panorame, dominiraju blizi i krupni filmski planovi, a ritam montaže je spor i jednolik te stvara osjećaj monotonije .

Prva odstupanja od sadržaja pripovijetke vidimo u gostionici u kojoj osim nekoliko likova koje se prati u filmu, ima još gostiju. Skupina muškaraca u susjednom salonu koji igraju biljar narušava dojam o likovima iz pripovijetke da su oni jedini muškarci u to vrijeme na „krivom“ mjestu. Za susjednim stolom, do staroga Jupa, sjede žene koje kartaju i pjevaju, one također imaju ulogu lajtmotiva koji služi kao svojevrsni *intermezzo* u filmu, baš kao što su to natpis na ulici i dugme motora na komprimirani zrak u pripovijetci. Glazba je atmosferska, u pozadini čujemo pjesmu žena koje kartaju. Pjesma se ne prekida tijekom čitavog filma, ona je simbol zaustavljenog vremena i određene stagnacije u koju je zapala gostionica.

Odnos među likovima odgovara odnosu navedenom u pripovijetci s tim da su u filmu jasno profilirana dva para likova: s jedne strane imamo gostioničara i mladića te starog Jupa i gosta s druge strane. Osim kretnji mladića, razgovor između Jupa i gosta čini okosnicu događaja u pripovijetci, dok je u filmu reducirana tek na nekoliko replika. Na prethodno spomenutu važnu karakteristiku Hrabalovih likova, govor, Passer ne stavlja toliko težište unutar filma, iako su rečenice koje su postale dio scenarija preuzete u slengu, razgovornom jeziku i izgovorene su u stilu „pabiteljske“ osobnosti, zaigrano, pomalo nemarno, često brzopleto i impulzivno. Redoslijed pojavljivanja ovih likova je također izmijenjen, a to vidimo po tome što na početku filma mladić već sjedi u gostionici u susjednoj prostoriji i čita knjigu, zatim u gostionicu ulazi Jupa pa gost s posudom za zelje. Ono što je istovjetno s pripovijetkom jest da ni jedan lik nije dominantan, ne možemo ga definirati kao protagonistu, ali ipak karakterno je, kao i u pripovijetci, najrazvijeniji lik starca Jupa. Motive ostalih likova ne možemo dokučiti. U pripovijetci je puno više pažnje posvećeno mladiću i njegovim kretnjama, on je element od kojeg očekujemo da će kasnije skrenuti radnju u neočekivanom smjeru, dok u filmu gotovo i ne vidimo njegovo lice, tek nam se otkriva pri odlasku iz gostionice. Za razliku od pripovijetke u kojoj je detaljno opisana svaka njegova obična gesta i reakcija na knjigu koju

čita, u filmu su uzete samo neke od navedenih, ali su i one izvedene s jednakom preciznošću s kojom o njima piše Hrabal. One su ostvarene detaljima, krupnim kadrovima i laganim švenkovima kamere. Drukčije nego u pripovijetci, mladić se ni u kojem trenutku ne približava Jupu, niti konobaru, ali svejedno se Jupa i gost ne libe komentirati njegovo ponašanje i kritizirati ondašnju mladež. Pažljivo inscenirano je nenamjerno ismijavanje staroga Jupa, zvukom mladićeva smijeha u pozadini. Mladić, zadubljen u čitanje knjige, smije se sam sa sobom, dok stari Jupa priča s gostom.

Osim na samom završetku filma, nema većih odstupanja od same radnje pripovijetke. Smrt staroga Jupa jedini je segment priče koji ne postoji u pripovijetci i koji je isključivo scenaristička tvorevina (na scenariju su zajedno surađivali Hrabal i Passer). Passer suptilno najavljuje Jupinu smrt već na samom početku filma kada Jupa sam obrazlaže zašto ne ide na utakmicu te tijekom filma kada uzima lijek. Na taj način se koristi čestim filmskim postupkom da će se ono što je jednom prikazano tijekom filma, vrlo vjerojatno pojaviti kasnije u priči tj. upotpuniti svoje značenje.

Autorski kadar na kraju u kojem se gost i žena kreću po polju na kojem se nalaze dva, od ruba kadra jednako udaljena konja (izgledaju poput vrata) djeluje kao oslobođenje, ništavilo, mizanscena i kretanje glumaca pažljivo su izrežirani. Od svih elemenata pripovijetke, redatelj je u filmu najvjerniji ostao kretnji likova na sceni, a to se odnosi i na kretnje žene na kraju filma te skupine navijača koja se vraća u gostionicu. Starca Jupa, naslonjenog na vrata, vidimo u prvim kadrovima filma, dok je to u pripovijetci završna scena. Objekt njegova promatranja su navijači, dok u pripovijetci Jupa gleda za gostom koji prati ženu ispred kina. Montažna spona zatamnjenja na kraju (u bijelu boju) može se promatrati kao komentar na izgubljenost i zatečenost pojedinaca u nepomičnoj sredini. Kao i kod ostalih ekranizacija u ovom omnibusu, i ova ima stiliziran, slobodno interpretiran kraj.

Ivan Passer filmskim jezikom pažljivo gradi atmosferu dosadnog popodneva u pripovijetci i koristi pravila filmske fotografije, montaže i zvuka kako bi proizveo potreban učinak. Ako ćemo Passerov stil suditi prema konkretnoj ekranizaciji ove Hrabalove pripovijetke, Passer shvaća Hrabalov način pisanja kao hvatanje usputnih trenutaka u životima „pabitelja, prikaz atmosfere u sredini koja stagnira ili koja ima svoj nepromjenjivi ciklus i kao rutinu čiji se svaki detalj opaža i postaje bitan umjetnički izražaj tj. hvatanje ljepote u beznačajnim stvarima.

2.2. *Podvodníci*

Na bolničkom odjelu dvojica staraca pričaju jedan drugom o svom životu i uspješnoj karijeri. Tko su oni zapravo, kako se predstavljaju i odakle im pravo tako se predstavljati, u drugom dijelu obrazlaže jedan tzv. doktor.

Uspoređujući jezik pripovijetke s jezikom filma možemo reći da su *Podvodníci* jedina pripovijetka iz zbirke u kojoj je poantu radnje lakše prenijeti filmskim jezikom. U pripovijetci je način pripovijedanja složen prvenstveno zato jer se temelji isključivo na dijalozima glavnih likova. Granice između njihovih replika teško je povući. Pripovjedača ovdje nema, a informacije o izgledu i osobnosti protagonista polako otkrivamo na temelju njihovih iskaza, što kasnije u drugom dijelu pripovijetke, kada o njima saznajemo iz druge ruke, dovodi do većeg efekta začudnosti. Odsutnost pripovjedača u prvom dijelu pripovijetke je otežavajuća okolnost za razumijevanje teksta, ali je vrlo efektivna dosjetka za postizanje subjektivnosti iskaza glavnih likova. Time nas Hrabal stavlja u ulogu jednog od dvojice staraca koji sluša priču ovoga drugoga i upoznat je samo s jednom istinom o njihovom životu. Takav način pripovijedanja bolje može prenijeti poantu pripovijetke koja u središte radnje stavlja varalice, ljude koji se zapravo predstavljaju onima tko nisu u stvarnosti. Samim time što je priča „varalicā“ jedina verzija istine s kojom čitatelj raspolaže, stvara se dojam da su starci, novinar i operni pjevač, tijekom svoje karijere uistinu bili na velikom glasu.

U pripovijetci su postavljene dvije teze. Prva se tiče problematike lažnog predstavljanja, a poanta je ovdje ostvarena usporedbom likova dvojice staraca iz prvog dijela i brijača iz drugog dijela. Ta teza polazi od pretpostavke da su iskazi dvojice staraca uistinu lažni. Osim teme lažnog predstavljanja, u pripovijetci se nameće pitanje kako javnost gleda na osobnosti koje više nisu relevantne i koliki je sada, nakon minule karijere, njihov značaj u društvu. Ta teza polazi od pretpostavke da su iskazi dvojice staraca istiniti, jer u drugom dijelu i sam voditelj mrtvačnice tvrdi da je pronašao foto albume i isječke iz novina koji svjedoče o slavim karijerama spomenutih „varalica“. No pronađene se stvari ne podudaraju s iskazom ljudi koji su radili s njima i na taj način otvaraju nova pitanja u priči.

Za razliku od pripovijetke atmosfere, kao što je to bila pripovijetka *Fádní odpoledne*, u ovoj su pripovijetci u centru pažnje likovi i njihov razvoj. Možemo reći da je ovo pripovijetka karaktera koji se polako otkrivaju kroz tekst. Atmosfera i radnja ovdje nisu toliko važne, koliko razvoj likova u priči.

Pripovijetka je gotovo idealan predložak za filmsku adaptaciju (u ovom slučaju za formu kratkometražnog igranog filma), jer je radnja jako usmjerena (u pripovijetci se pojavljuju samo četiri lika, s podjelom na dva glavna i dva sporedna), osobna (priča je to o životu i

onome što ostaje nakon njega), lokacije su jednostavne (jedna soba), priča polako ima gradaciju kroz upoznavanje likova i dva završna obrata (eng. *twist*) što je za tako kratku formu svojevrsna formula za uspjeh.

Prije prijelaza na filmsku analizu, potrebno je usporediti gore navedene postupke za pričanje priče u tiskanom mediju s onima u filmskom mediju. Dok se u tiskanom mediju oni ostvaruju navodnicima (ako se radnja prebacuje s jednog na drugog lika tj. ako se njihove replike izmjenjuju), proredom (ako uvodimo novu cjelinu ili želimo naglasiti protok vremena), uvođenjem pripovjedača (ako želimo drukčiju perspektivu pričanja priče), u filmskom se mediju za iste postupke koristi montaža i montažne spona (za prebacivanje težišta radnje s jednog subjekta na drugi i uvođenje nove sekvence, scene ili kadra), fokus kamere (za stupnjevanje važnosti objekata u kadru) i sl. U analizi režije Jana Němeca navest ćemo neke od važnijih filmskih postupaka za prenošenje poante pripovijetke.

Podvodníci (Jan Němec, 1965., 11')

Činjenica koja ide u prilog tvrdnji s početka analize pripovijetke, da je film „zahvalniji“ medij za prenošenje ovakve vrste poante, jest ta da u filmu odmah u prvom kadru saznajemo tko su protagonisti priče (u američkom planu vidimo starca u ogrtaču s desne strane i starca koji leži na krevetu u pidžami u lijevom kutu kadra), kako izgledaju (filmski elementi su ovdje *casting* i kostimografija) i gdje se nalaze (ostvareno pomoću scenografije), za razliku od pripovijetke gdje ta informacija nije posve jasna već dob i izgled protagonista moramo „iščitati“ iz načina govora likova, dok se mjesto radnje da naslutiti povremenim zabrinutom izjavom jednog od dvojice staraca (Hrabal, 1993: 83): „*Lehněte si, přáteli, zazvoním na sestřičku.*“¹³. U pripovijetci je dosta nejasno koja je glavna pretpostavka o glavnim likovima tj. jesu li dva starca varalice ili nisu. Osim glavne poante da postoje ljudi koji se predstavljaju onima tko zapravo nisu te su istodobno dovoljno drski da sude o onima koji rade to isto, postavlja se pitanje kako okolina vidi te osobe. Ovu problematiku puno je teže izraziti tekstem, a završni obrat kada pacijent oslovljava brijača s „doktore“ puno je efektiniji u filmu upravo zato jer film u pravilu puno jednostavnije stvara asocijativne poveznice između kadrova nego što pripovijetka stvara asocijativne poveznice između riječi, jer se i same asocijacije u glavi pojavljuju najčešće u vizualnom obliku.

Na razini fabule, film vjerno prati pripovijetku, replikama dvojice staraca je i u filmu posvećena velika pozornost tj. scenarij je u dijalozima vjeran originalu. U pripovijetci i filmu

¹³ „*Legnite příjatelju, pozvat ču sestru.*“

jednak je i omjer realnog vremena koje otpada na dvojicu staraca, odnosno na pogrebnika i brijača u bolnici.

Prvi element kojim se ruši vjernost literarnom predlošku je foto album koji vadi starac u krevetu, slavni operni pjevač, ispod svog jastuka. Time, za razliku od pripovijetke, već u prvom dijelu naznačuje da je zaista on taj kojim se i predstavlja te na taj način ruši sumnje da se dvojica staraca samo iluzorno predstavljaju kao vrsni novinar ili poznati operni pjevač. Gledatelj će takvom liku u tom trenutku vjerovati više nego čitatelj liku u pripovijetci. Subjektivni kadrovi bolničara na cesti i medicinske sestre koja mota zavoj pacijentu oko glave samo dodatno naglašavaju bolničku atmosferu, a nisu spomenuti u pripovijetci. S obzirom da u pripovijetci nemamo pripovjedača, ova dva kadra nemoguće je izraziti riječima jer su subjektivni, dakle ovdje je riječ o isključivo redateljskoj odluci da prikaže atmosferu i izvan bolničke sobe. Montažnom sponom reza radnja se (u drugom dijelu) prebacuje u mrtvačnicu u kojoj pratimo razgovor pogrebnika i brijača. U prvoj polovici ove sekvence naglasak je na pogrebniku od kojega saznajemo nove informacije o dvojici staraca (o pravoj istini njihova iskaza se ovdje više ne može govoriti jer je u prethodnoj sekvenci starac pokazao svoj foto album čime mu gledatelj odmah vjeruje) i koji postavlja pitanje na način da suptilno uvodi brijača u radnju kao i brijačevu teoriju o ljudima koji se predstavljaju kao netko drugi, varalicama. Kako bi kontrast kojim se ostvaruje poanta na kraju filma bio jači, replika u kojoj pogrebnik govori o novinaru je (za razliku od pripovijetke) stavljena ispred brijačeva monologa, nakon kojega u filmu slijedi scena u kojoj brijač prolazi bolničkim hodnicima i sreće pacijenta na hodniku. U filmu je pacijent starac, dok je u pripovijetci pacijent mladić koji je imao prometnu nezgodu na motoru. Nakon što mu brijač kaže da se ne treba brinuti i da će uskoro biti kao *chlapák*¹⁴ (što je u pripovijetci zapravo pogrebnikova replika kada razgovara s brijačem o zdravstvenim problemima), starac na krevetu, zahvaljuje brijaču i oslovljava ga s „dokторе“. Za to vrijeme brijač je već odmaknuo u bolničkim hodnicima i vjerojatno nije ni čuo kako ga je pacijent oslovio. Taj filmski detalj i odstupanje od literarnog predloška čini bitnu razliku u poimanju brijačeva karaktera. U pripovijetci, mladić se nekoliko puta zahvaljuje brijaču i oslovljava ga s „dokторе“, zbog čega se brijač u književnom tekstu čini kao licemjerna osoba koja kritizira tuđe ljudske slabosti i mane koje i sam posjeduje. Taj je detalj u filmu izostavljen jer brijačevu namjeru u filmskom kontekstu možemo samo naslutiti; brijač se ovdje *možda* predstavlja kao doktor, ali činom odlaska niz bolnički hodnik on se isključuje iz opravdane optužbe gledatelja da ga on karakterizira kao varalicu. Na prvi

¹⁴ razg, dečkec

dojam gledatelj će i njega vjerojatno svrstati u istu skupinu sa starcima; možda zbog njegova izgleda, držanja, načina hoda i glumačke izvedbe u širem smislu. Redatelj dodatno naglašava spomenuti kontrast brijača i staraca te lažnog dojma koji brijač ostavlja pred pacijentima tako što nakon scene u hodniku uvodi kadar u kojem brijač brije starca u bolnici. Time ga još više svrstava u socijalni kalup i još jednom ističe poantu.

Autorski kadrovi su, osim gore navedenog, svakako i izlazak mrtvačkih kola iz bolnice. U Njemecovu filmu takvi su kadrovi prožeti „dokumentarnim tonom koji naglašava osjećaj uzaludnosti, kojeg se čovjek može osloboditi samo milosrdnom laži“¹⁵. Autorski kadar na kraju je kadar koji u okviru režijskog stila možemo usporediti s posljednjim kadrom u filmu *Fádní odpoledne* koji je također pomalo stiliziran i pretjerano naglašen. Zajedničko Njemecu i Passeru je da su vjerni literarnom predlošku do pred sam kraj kada obojica mijenjaju poimanje, ali i sudbinu jednoga od svojih likova i svoju priču otvaraju prema ništavilu i oslobođenju od ovozemaljskih nedaća. Iako je Passer zbog dužine pripovijetke u ekranizaciji skratio dijaloge, u osnovi je, ako izuzmemo smrt staroga Jupa i autorski kadar na kraju, ostao vjeran sadržaju literarnog predloška. Njemec, potpuno vjeran izvorniku u prvom dijelu, također bira drukčiji kraj koji skoro da i ne mijenja značenje, ali svakako, u nizu autorskih kadrova, vizualno interpretira poantu pripovijetke.

2.3. Romance

Mladić koji sanja da bude poput filmskog junaka, mlada Ciganka koja sanja o idealnom mužu i jedan zajednički dan, proveden u dva različita društvena miljea, otkrit će mladiću novi oblik slobode, ljubavi i obitelji.

Pripovijetka ljubavne tematike *Romance* još jedan je idealan predložak za filmsku adaptaciju. Razlog tomu izrazito su vizualni i karizmatični nositelji radnje. Oni imaju svoje snove, idealisti su, iz njihova ponašanja i izjava saznajemo skoro sve o njihovoj osobnosti, gradacija njihova odnosa precizno je strukturirana i vidimo promjene koje oboje proživljavaju međusobnim upoznavanjem.

Strukturalno je pripovijetka podijeljena u tri dijela, a svaki dio ima drugo mjesto radnje. Okruženje gotovo da ima funkciju treće osobe u pripovijetci tj. mjesto radnje je okidač za čitateljevo bolje upoznavanje likova, ali i međusobno upoznavanje likova kroz njihove reakcije na životni prostor mladića, odnosno djevojke.

¹⁵ Ptáček, 2000: 138

Priča je to o dvije individue, dva različita svijeta od kojih svaki ima svoje predrasude i principe te koji tijekom pripovijetke polako nalaze zajednički jezik i mijenjaju sebe same i onoga s kim stvaraju taj odnos. Oboje su tvrdoglavi, ali istodobno iznimno privrženi jedno drugom, znatiželjni su i oprezni istodobno, mladić i djevojka sklapaju tajni sporazum i ne osvrću se na predrasude koje vladaju oko njih, grade vlastite dojmove i odnos, a sve to na temelju pukih obećanja. Ako uzmemo u obzir da se poznaju tek nekoliko sati, taj se sporazum čini prilično naivnim. Usprkos razlikama oni se odlučuju za međusobno povjerenje i pritom riskiraju, ali putem istodobno ispravljaju moguće nesigurnosti koje prijete njihovu odnosu. Gradeći pravila svog budućeg zajedničkog života oni se prilagođavaju, ali i iznenađuju same sebe što su sposobni za takvu prilagodbu. Oboje obećavaju jedno drugom slijepu privrženost svakim novim korakom i umiruju jedno drugo ako osjete nelagodu prilikom sklapanja ove ljubavne „nagodbe“.

Struktura pripovijetke je jednostavna – prvo slijedi upoznavanje mlade Ciganke Margit i mladića Gastona, potom par odlazi do mjesta gdje stanuje djevojka, zatim se par nalazi u Gastonovoj sobici, na kraju slijedi zajednička šetnja gradom i odlazak do mjesta gdje stanuju Cigani. Svaka promjena mjesta radnje u pripovijetci dužinski je jednako zastupljena. S obzirom da su dvije najvažnije stvari u pripovijetci likovi i razvoj njihova odnosa te mjesto radnje, za očekivati je da će se u filmu najveća pozornost posvetiti dvjema odgovarajućim komponentama u filmskom jeziku, a to su glumačka izvedba i scenografija, jer je već prije spomenuto da je mjesto radnje često okidač za razvoj razgovora između mladog para (bilo da se radi o Gastonovu stanu ili Margitinoj kući). Oba lika u pripovijetci imaju iznimno snažne i izražene osobnosti, a filmska „kemija“ između para je stavka koju će svakako biti najveći izazov prenijeti na ekran. Za očekivati je stoga da će film *Romance* biti film koji prvenstveno ovisi o uvjerljivim glumačkim izvedbama i dobro promišljenom, biranom, uvjerljivom scenariju koji ima zadaću uhvatiti i na ekran prenijeti u pripovijetci prisutnu atmosferu zaljubljenosti, noći i lagane opijenosti koja vlada u skladu mladog para.

Romance (Jaromil Jireš, 1965., 24')

Film Jaromila Jireša, *Romance*, počinje pred kinom iz kojeg u gomili izlazi protagonist filma, mladić Gaston. Odmah ga prepoznamo po držanju i godinama, on je filmski junak, a da to ni sam ne zna, svojevrsni James Dean. No ogledajući se u izlogu kina, vidimo da mladić ima želju biti poput samo njemu važnog filmskog junaka, Fanfan Tulipána, dok na njegovu licu istodobno vidimo razočaranje da možda nikada neće njim postati. Režijski dosjetljivim postupkom, odrazom u ogledalu, uvodi se lik mlade Ciganke Margit (čije je ime navedeno

samo u pripovijetci, dok joj u filmu ne znamo ime) koju kamera prati do izlaska iz predvorja kina. Prema opisanom izgledu likova u pripovijetci (iako oni nisu direktno opisani vanjštinom), izgled glumaca može lako zadovoljiti gledatelja koji je upoznat s osobnošću likova u literarnom predlošku - oni se idealno uklapaju u sliku koju stvara čitatelj.

No početak njihova odnosa tj. njihovo upoznavanje (za razliku od upoznavanje u pripovijetci) djeluje dosta nezgrapno i brzo. Razlog tomu je između ostalog i činjenica što se mlada Ciganka mladiću u filmu brzo baca oko vrata i tom gestom kao da gubi vlastitu neovisnost i ponos. Njezin lik se utoliko razlikuje od onog u pripovijetci. Mladić Gaston ispočetka djeluje pomalo izgubljeno, ali takvim držanjem još uvijek se uklapa u okvir lika iz pripovijetke. Sekvenca u Cigankinu domu je za razliku od scene u pripovijetci dosta površno obrađena, prostor u kojem Ciganka živi sa svojom obitelji nimalo ne djeluje egzotično i romantično, jedini predmet oko kojeg se odvija razgovor je veliki viseći svijećnjak, dok rupa u stropu kroz koju se mogu promatrati noćno nebo i zvijezde u filmu nije niti prikazana ni spomenuta. U istoj sekvenci dolazi do još jednog odstupanja od Margitine osobnosti kakva je u Hrabalovu djelu. Margit svojim koketnim ponašanjem i izraženim prkosom u filmu gubi simpatičnost i nevinost, njezin sustav vrijednosti se čini kao da je u neskladu s onim iz pripovijetke, ona prije svega ovdje ima ulogu zavodnice kojoj je novac na prvom mjestu, dok su joj osjećaji na drugom mjestu. Margit još uvijek na Gastona gleda samo kao na mušteriju od koje će izvući novac. Tako bi gledatelj koji nije pročitao Hrabalovo djelo mogao isprva biti naveden na krivi trag i pomisliti da će se upoznavanje ovog mladog para razviti u priču o prijevari ili da zapravo između protagonista neće zaiskriti ljubav. Mladić je u sekvenci u Cigankinu domu još uvijek distanciran i sumnjičav dok Margit ne kaže ni riječ o onoj (bezuvjetnoj, samo mladoj Ciganki svojstvenoj) ljubavi već samo priča o sebi, obitelji i usredotočena je na novac koji posjeduje Gaston.

Prelaskom u novu sekvencu koja se odvija u Gastonovoj sobici, filmska priča poprima atmosferu pripovijetke i oba lika postižu punu podudarnost s osobnostima književnih likova. Ciganka Margit otkriva svoju prpošnu i zaljubljivu narav, polako se otkriva kao odana (buduća supruga) i počinje se usmjeravati isključivo na Gastona, dok mladić, kako Margitina zaljubljiva osobnost sve više dolazi do izražaja, a njena se pitanja polako množe, otkriva svoje neiskustvo u takvim situacijama (te na taj način prešutno objašnjava razlog svoje prividne distanciranosti na početku). Gaston je uvijek taj koji je oprezniji, a Ciganka je ta koja usmjerava njihov odnos i učvršćuje ga bez mladićeva direktna pristanka i iako je ona ta koja se nalazi na „tuđem teritoriju“.

Zanimljiva je i povezanost likova s mjestom na kojem se nalaze. S obzirom da čitav razgovor izgleda kao neka vrsta natjecanja i nadmudrivanja, a mjesto radnje kao ring, može se činiti da je u Margitinu domu mlada ciganka ona koja je ranjivija, možda čak i napadnuta, dok je u Gastonovoj sobici on taj koji je ranjiviji i izložen upitima djevojke. Oboje su u svom prostoru izloženi određenom pogledu izvana u odraz vlastite osobnosti, oni svojim borbenim stavom i odrješitim odgovorima na komentare o izgledu vlastita doma (bilo da je to svijećnjak u Margitinoj kući ili prašina na komodi u Gastonovoj sobici) brane ne samo sebe već i svoj „svijet“. Margit je svakako puno izravnija i agresivnija u obrani svojih vrijednosti i odgojnih metoda svoje obitelji.

Od mladog para koji se isprva čini površnim, kao dvije individue koje su prvenstveno jedna s drugom radi fizičke privlačnosti, polako otkrivamo par koji ima potencijala za nešto više, par koji se bez obzira koliko su različite osobnosti unutar njega (Margitina impulzivnost i Gastonova pasivnost), dobro nadopunjuje.

U trećem dijelu, sekvenci šetnje, ovaj par možemo nazvati gotovo idealnim, nevjerojatna je lakoća s kojom međusobno komuniciraju, oni se odlično nadopunjuju i njihove energije su komplementarne, oni ni u jednom trenutku ne upadaju jedno drugome u riječ, a svejedno imamo dojam da se između njih dvoje vodi žustra rasprava.

Epizoda s Gastonovim šefom, umjesto ozbiljnije note u pripovijetci, u filmu poprima zaljubljen štih, šef je poput ptičice koja cvrkuće oko zaljubljenog para, njegova prisutnost nipošto ne djeluje nelagodno za par već dodatno učvršćuje njihov odnos. Sam šef odobrava njihov odnos diveći se mladoj Ciganki i time gledatelju čini ovaj par još privlačnijim jer riječi odobrenja dolaze od čovjeka kojeg je Gaston prethodno opisao kao jako strogog i nepristupačnog. Scena u kojoj se par nalazi na mostu posvećena je idiličnoj slici ciganske obitelji. Doduše, s obzirom na to da je film sniman u crno bijeloj tehnici, teško možemo vidjeti romantične boje koje se stalno spominju u književnom predlošku, bilo da se radi o noći, jutru, boji kože, tetovažama i sl.

Jedna od činjeničnih razlika između pripovijetke i filma jest osoba koju Gaston upoznaje kada s Margit dolazi na brdo iznad Praga: to nije Margitin otac, već stric. U scenarij je kao novi element ubačen ciganski bračni par koji se svađa, u kojem žena naganja muža po brdu, a tu scenu bi se lako moglo interpretirati kao režijski pogled u budućnost Gastonova i Margitina odnosa. U tom je odnosu puno strasti, zaigranosti, ali i čestih razmirica.

Kao i u dosadašnjih ekranizacijama, možemo reći da je i u ovoj scenaristički pristup predlošku prilično slobodan što se tiče završetka. Autorski završetak i komentar je i ovdje uveden jer film ne završava razgovorom Gastona i Margitina oca kao što je to u literarnom

predlošku već zadnji kadar prikazuje malog Cigana. U paralelnoj montaži vidimo prolaznike kako žure praškim ulicama noseći otvorene kišobrane. Autorski komentar ostvaren dječakom iznad Praga koji „piški po užurbanim prolaznicima“ se može protumačiti kao najava novih vremena kada će određene predrasude biti stvar prošlosti, što je upravo ono što Gastonu sugerira Margitin otac izjavom da je dječak možda budući predsjednik. Spomenuti kontrast već vidimo u prethodnoj sceni koja prikazuje obitelj pod mostom koja se doseljava u grad kao što se već godinu prije doselila i Margitina obitelj. Na njih se u toj sceni gleda s visoka, oni još uvijek ne mogu pronaći svoj dom, ali u budućnosti će možda baš biti obratno, možda oni konačno budu „gore“ kao što to sugerira zadnja scena s dječakom, budućim predsjednikom. Jirešov prikaz ljubavi nije uzvišen, veći od života (što je u Hrabalovoj pripovijetci glavni motiv), već simbolizira suočavanje s užurbanošću i neobazrivošću današnjeg svijeta. Naivni stavovi mlade Ciganke o obiteljskoj sreći u filmu su poslužili kao kontrast ubrzanom životu ostatka društva, *sloboda ciganskog života uspoređena je s dosadnom rutinom prosječnog građanina*¹⁶. Jirešov pristup Hrabalovoj poetici svakodnevnog života otkriva daljnju značajnu njegovu stila: umjereno naginjanje kiču.

2.4. *Bambini di Praga 1947*

Uz pripovijetku *Jarmilka*, *Bambini di Praga* ključna je pripovijetka zbirke *Pábitelé*. Pripovijetka je po prvi puta izašla u cijelosti u zbirci *Pábitelé* 1964. godine, a pojedini dijelovi pripovijetke izašli su prethodno u časopisu *Plamen*. Pripovijetka se sastoji od devet dijelova koje povezuju likovi predstavnika organizacije *Opora v stáří*¹⁷. Peto poglavlje ove pripovijetke služilo je kao filmski predložak Evaldu Schormu za njegov kratkometražni film *Dům radosti*, jedan od pet filmova iz omnibusa *Perličky na dně* (1965.). Prema motivima trećeg poglavlja pripovijetke *Bambini di Praga 1947* nastao je 1965. godine izvrstan scenarij s naslovom *Rimske orgije* (u podnaslovu *Mala luda komedija*) koji je doduše ostao nerealiziran. Ovdje ću analizirati samo treće poglavlje pripovijetke prema kojem je nastao film *Dům radosti* s obzirom na to da ostala poglavlja (osim zajedničkih likova) nisu uzročno posljedično povezana s trećim poglavljem.

Dům radosti priča je o dvojici predstavnika mirovinskog osiguranja, Tondi Uhde i gospodinu Bucifalu koji dolaze u kuću naivnog slikara Nulíčka i pokušavaju mu prodati mirovinsko osiguranje. Kako prolaze kroz slikarevu kuću koji im pokazuje svoja umjetnička djela

¹⁶ Hames, 2008: 103

¹⁷ *Mirovinska potpora*

naslikana po svim površinama u kući, jedan od dvojice predstavnika osiguranja polako odustaje od svoje namjere i razloga dolaska da slikara upiše na listu budućih osiguranika i na taj način remeti planove svoga kolege.

Pripovijetka strukturalno možda najviše odgovara pripovijetci *Fádní odpoledne*, u njoj je prije svega naglasak na atmosferi slikareve kuće i prikazu duševnih stanja dvojice osiguravatelja i slikara. Temeljni motiv u pripovijetci je prikazati promjenu osobnosti koju potiče umjetnost. Vrsta umjetnosti i sustav vrijednosti u kojem živi slikar i njegova majka nedokučivi su dvojici osiguravatelja i njihovi svjetovi se ni u kojem trenutku ne mogu spojiti. Ovdje je možda najviše prisutna osobina „pabitelja“ koju u predgovoru zbirke navodi Hrabal, a to su neovisnost i zaštićenost njegovih junaka od utjecaja vanjskog svijeta, prvenstveno zbog vrijednosti koje njeguju i više duhovne dimenzije koja im omogućava da sagledaju stvari s odmakom od težnji svakodnevnog kapitalističkog isprepletenog društva. U pripovijetci *Dům radosti* teško je zaokružiti priču, pronaći odgovarajuću elipsu jer se ovdje radi o poglavlju unutar pripovijetke što znači da literarni predložak nije tipičan za filmsku adaptaciju tj. teško je u njemu prepoznati elemente pomoću kojih bi se mogla izgraditi tipična forma kratkometražnog igranog filma. Za usporedbu ovdje možemo navesti primjer pripovijetke *Fádní odpoledne* u kojoj elipsa ostvarena odlaskom i dolaskom navijača u gostionicu doprinosi čvršćoj strukturi oko koje se može izgraditi filmska priča. U pripovijetci *Dům radosti* radnja je još otvorenija, nema čvrstog uzročno posljedičnog odnosa te je time teže odrediti na čemu će biti naglasak u filmskoj adaptaciji. Za očekivati je da će prilično otvorena struktura literarnog predloška potaknuti scenariste da znatno prilagode priču potrebama tj. zakonima filmskog jezika. Jedina promjena koju vidimo u pripovijetci je promjena Tondina karaktera koji sada postaje prilično osjetljiv na društvene potrebe i stavlja solidarnost ispred materijalizma. Osim naglaska na samom izgledu slikareve kuće, tu opet svjedočimo promjeni obična čovjeka kada se suoči sa slobodnim svijetom Hrabalovih miljenika društva. Paralela je vidljiva s pripovijetkom *Romance* u kojoj je također naglasak na životnom prostoru Hrabalovih junaka, ovdje također u središtu zbivanja imamo pojedinca (Gaston i Tonda) koji dolaze u životno okruženje ljudi na marginama društva (mlada Ciganka i naivni slikar) te se postupno mijenjaju i shvaćaju ljepotu i slobodu takvog života koji ne ovisi o zakonima kapitalističkog društva.

S obzirom na vrstu pripovijetke, ne možemo očekivati značajne obrate ni u radnji niti u filmu, za očekivati je da će pažnja biti posvećena razlikama karaktera glavnih likova, baš kao što je to u pripovijetci *Podvodníci*, iako je ona imala jasan obrat na završetku. Jediní twist

kojim se eventualno može poslužiti redatelj pri adaptaciji ove pripovijetke jest onaj kada Tonda gospodinu Nulíčeku otkriva pozadinu ugovora o mirovinskom osiguranju. To priznanje stvorit će razliku između karaktera gospodina Bucifala i Tonde, potaknut će reakciju gospodina Nulíčka i uvest će novi lik u radnju, slikarevu majku koja ima funkciju nositelja moralne poruke. Ostaje vidjeti koliko ovo poglavlje pripovijetke može funkcionirati samostalno kao predložak za filmsku priču s obzirom na nedostatak čvrste strukture i mnoštvo fabulativnih elemenata, bez kojih je priču teško izraziti filmskim jezikom.

Dům radosti (Evald Schorm, 1965., 22')

Film *Dům radosti* izdvaja se od ostala četiri filma u omnibusu prije svega zbog toga jer je jedini film u boji, a razlog tome možda je sama tematika pripovijetke i činjenica da bi slikareva kuća, prepuna šarenih umjetničkih djela (ali koja je i sama svojevrsno umjetničko djelo jer je čitava oslikana) i koja kod začuđenog prodavača osiguranja izaziva u konačnici promjenu karaktera imala manji učinak da je prikazana u crno bijeloj tehnici. U ulozi slikara se našao naivni slikar Václav Žák koji je bio Hrabalova inspiracija za pripovijetku, a sličan postupak *castinga* može se vidjeti u filmu *Automat Svět* (Věra Chytilová) u kojem je redateljica za glavnu ulogu angažirala poznatog slikara i grafičara Vladimíra Boudníka. Film *Dům radosti* stiliziran je do granice da gledatelj vrlo lako može zaboraviti na radnju i usmjeriti se isključivo na režijske postupke, autorski komentar (interpretacija predloška) ovdje je najizraženiji i mogućnosti filmskog jezika iskorištene su u potpunosti (ponekad i bez vidljive svrhe). Film s mnoštvom nadrealnih elemenata i iznimno uznemirujućom glazbom obiluje apsurdnim scenama i vidljivo preuzima elemente chaplinovske komedije koji ovdje djeluju prilično bizarno i nisu u službi izazivanja komičnosti. Ovaj apstraktni film (možemo ga lako svrstati u kategoriju art-filma) nema čvrstu strukturu fabule baš kao ni njegov literarni predložak, svrha je samo prenijeti atmosferu i umjetnički izražaj naivnog slikara prikazati odgovarajućim filmskim izražajnim sredstvima.

Poanta je i u pripovijetci i u filmu identična, a to je prikazati apsurd i sraz dvaju svjetova, birokratski i umjetnički, koji se ne smiju miješati i koji govore sasvim različitim jezikom i njeguju različite vrijednosti. Poantu izgovara Tonda kako u pripovijetci tako i na kraju filma, a to je upravo ta spoznaja (nakon što je otkrio novi svijet) da neke stvari treba ostaviti onakvima kakve jesu.

Dům radosti ujedno je i jedini film čiji je naslov ostvaren u samoj scenografiji (slikar Nulíčka piše riječi naslova na prozor svoje kuće). Za Schormova djela vrijedi mišljenje da je u njima sadržan najveći dio zajedničkog apela čehoslovačkog novog vala. *Njegovi filmovi ukazuju na*

*unutrašnji raspad duše uzrokovan društvenom prijetvornošću socijalizma. Redatelj nadilazi granice aktualne društvene kritike i usmjerava se na pojedinca koji je zarobljen u životu, nije u mogućnosti komunicirati niti emotivno se izraziti.*¹⁸

Svi autori filmova imali su prilično slobodne ruke u adaptaciji Hrabalovih pripovijedaka što se vidi po stilu i izboru filmova koji su ušli u omnibus, ali upravo zato se na ovaj omnibus u povijesti filma (kao i među kritikom i publikom) rjeđe gleda kao na jedinstven uradak. U slučaju da se na film *Perličky na dně* i gledalo kao na cjelinu, često joj se pripisivao nesklad. Stoga se filmovi koji su ušli u omnibus češće percipiraju kao zasebni uradci.

Kao i u dosadašnjim adaptacijama, u filmu *Dům radosti* također postoje poneka odstupanja od literarnog predloška, a ovdje ćemo navesti samo neke.

Slike na zidovima u slikarevoj kući ne odgovaraju raskoši i bogatstvu onih koje su opisane u pripovijetci. Te slike su u filmu prilično jednostavno naslikane, gotovo primitivno, gledatelj nema dojam da je gospodin Nulíček pravi umjetnik, već je u filmu prikazan samo kao ekscentrik, baš kao i njegova majka. Njihova ekscentričnost naglašena je sekvencom (autorskim komentarom) u kojoj se slikar kreće među kozama, a pogotovo ubrzanom chaplinovskom retrospektivom u kojoj slikar i njegova majka postavljaju lik Isusa od kartona na ulicu i tako uzrokuju lančani sudar. Čitava retrospektiva djeluje bizarno, ima značajke horora i prepuna je crnog humora.

*Kao što je u filmu Podvodníci (Varalice) laž ta koja oslobađa protagoniste od negativnih osjećaja, tako u filmu Dom sreće (Kuća radosti) majku i sina od osjećaja apsurdnosti i nemoći oslobađa njihova naivnost i stvaralaštvo. Njihov dom tako postaje atelijer, galerija i dom. Njihova strast prema likovnoj umjetnosti odolijeva i argumentima dvojice predstavnika osiguranja. Jedna od tema kojih se autor dotiče u filmu jest i cijena koju moraju platiti oni koji se zalažu za slobodu stvaranja, a to su bijeda, nepriznanje i etiketa luđaka.*¹⁹

Schormova ekranizacija oslobođena je novih elemenata, ona vjerno slijedi napisano i prateći pripovijetku, ne primjećujemo bitna odstupanja u samoj radnji pa možemo reći da je *Dům radosti*, ako slijedimo činjenice, možda je najvjernija ekranizacija Hrabalova djela. Istodobno je stilski najizraženija, redateljeva vizija ovdje najviše dolazi do izražaja, čak do granice da ponekad ta filmska poetika svojom bizarnošću i eksplicitnošću zasjenjuje Hrabalovu književnu poetiku.

¹⁸ Ptáček, 2000: 142

¹⁹ Ptáček, 2000: 139

2.5. *Baron Prášil*²⁰

Radna svakodnevnica u sabiralištu papira okuplja Hrabalove pabitelje na jednom mjestu, a predvodi ih luckasti radnik Haňt'a.

U pripovijetci *Baron Prášil* Hrabal piše crtice iz života troje radnika u sabiralištu papira i njihovih mušterija. Iako je atmosfera spomenutog prostora bitna (baš kao i u ostalim pripovijetkama koje su više usmjerene na prikaz atmosfere), ovdje je u središtu lik, možda najreprezentativniji primjerak Hrabalovih pabitelja. Monika Zgustová u svojoj knjizi *U rajskom vrtu trpkih plodova : o životu i djelu Bohumila Hrabala* ovako definira Hrabalove junake: *(Pabitelji su) ljudi sa „smetlišta epohe“. Hrabal se poistovječuje sa svojim skromnim junacima s ruba društva, osjeća golemo poštovanje prema njihovom jeziku. (...) Pabitelji su ljudi koji pripovijedanjem nastoje nešto odgoditi. Pabitelj je prividni lakrdijaš i budala Švejk, junak Hašekova romana. Oni su nadahnuti ljudi koji se ponašaju naizgled nerazumno, mnogo govore i stvaraju rečenice koje su naizgled besmislene i lude. Njihova je mašta sposobna odbojnu stvarnost pretvoriti u umjetničko djelo posebne ljepote.*²¹

Sve navedene osobine možemo prepoznati u glavnom junaku *Barona*, radniku Haňti, koji nas kao glavni komentator događanja u sabiralištu i osoba koje se u njoj kreću vodi kroz jedan društveni milje i predstavlja ga na originalan, pozitivan i zaigran način. Haňt'a je svojevrstni društveni kroničar, njega se ne tiču ovozemaljski problemi, on kao da lebdi u zraku, upire prstom na viđeno i smije se situacijama oko sebe. Produhovljenost i inspirativan način na koji priča o svojim dogodovštinama odgovara Hrabalovoj strasti u prikazu ljudi grube vanjštine, ali s biserom u duši tj. „pabitelja“.

Pripovijetka je strukturalno podijeljena na mjesta na kojima se Haňt'a nalazi i ljude s kojima se susreće. Dramaturške gradacije u čitavoj pripovijetci nema, priča ne kulminira ni u kojem trenutku, niti su mjesta na kojima se kreće Haňt'a međusobno uvjetovana, on je samo prolaznik i komentator na svojim svakodnevnim, utabanim putovima. Sukladno tome je za očekivati da će se ekranizacija pripovijetke temeljiti na prikazu atmosfere rada u sabiralištu papira i na komičnim elementima koji proizlaze iz dijaloga i monologa likova.

U gotovo svim Hrabalovim pripovijetkama koje su obuhvaćene ovim radom, zastupljenost pripovjedača u trećem licu izrazito je mala, a nedostatak opisa mjesta radnje, opisa vanjskog izgleda i vremenskih okolnosti u kojima se radnja pripovijetke zbiva može znatno otežati zadatak svrstavanja čitave radnje u određeni filmski *setting*. Naglasak u pripovijedanju Hrabal stavlja na jezik svojih likova, on ih tako karakterizira socijalno, materijalno, a kroz njihove

²⁰ *Barun Münchhausen*

²¹ Zgustová, 2008: 130

dijaloge saznajemo u kakvom se miljeu kreću, kakvim prostorima, koliko su obrazovani i sl. Nastojanje da se isključivo na temelju dijaloga točno iščita mogući filmski *setting* i namjera autora je u jednu ruku teža zadaća prilikom filmske adaptacije književnog predloška, ali s druge strane pruža dovoljno slobode redatelju da sam osmisli prostor u kojem se kreću njegovi likovi. Olakotna okolnost u takvu slučaju za redatelje kratkometražnih filmova unutar ovog omnibusa je činjenica da je na svakoj ekranizaciji Hrabal bio uključen u proces produkcije kao scenarist ili je usko surađivao s redateljem na snimanju. Takav proces mogao je redateljima znatno olakšati „dešifriranje“ motivacije Hrabalovih likova i dati im kvalitetniju podlogu za rad s glumcima tijekom procesa snimanja jer su mogli izravno surađivati s Hrabalom koji, osim što je radio i na scenariju, najbolje poznaje psihologiju likova u pripovijetci.

Sběrné surovosti (Juraj Herz, 1965., 31')

Kratkometražni film češkog redatelja slovačkog podrijetla, Juraja Herza, kao ni Passerov *Fádní odpoledne*, nije uvršten u omnibus *Perličky na dně*, a kao distribucijski razlog navodi se dužina trajanja filma. Poput Schormova filma *Dům radosti*, Herz na bizaran način, uz mnoštvo nadrealnih elemenata i originalnih režijskih postupaka, prikazuje događaje iz sabirališta starog papira i života njezinih radnika. Iako je priča prema kraju nepotrebno razvučena, režijski postupci svakako više odgovaraju Hrabalovoj poetici nego oni u Schormovu filmu koji je stiliziran u jednakoj mjeri. Kretanje likova na sceni (u sabiralištu papira) koreografski je pomno razrađeno i djeluje poput baleta, sličnu preciznost u kretanju glumaca možemo vidjeti u Passerovu *Fádní odpoledne* u kojem se likovi kreću po praznoj gostionici.

Glavni junak Haňt'a često se obraća kameri i time se nameće kao svojevrsni komentator događaja u sabiralištu papira, on je pripovjedač i zabavljač u filmu, a ovo je njegov *show* kroz koji vodi svoje gledatelje. Bizarni, komični elementi ostvareni su najčešće stop-animacijom, bilo da se radi o lijepoj susjedi na katu koju šef sabirališta papira zamišlja u slikarskom okviru, bilo da Haňt'a i stolar režu kipove svetaca koji oživljavaju.

Komiku izgovorenih replika protagonista podcrtava i vesela glazba brzog tempa, ona je često uvedena i kao afektirani akord (karakterističan za *slapstick* komedije²²) te stavlja (zvučnu)

²² Kratkometražna holivudska → komedija nijemog filma temeljena na gegu, odnosno na fizičkoj akciji, potjerama, tučnjavama, tjelesnim nadmetanjima. Razradio ju je M. Sennett, a velika popularnost u publike učinila ju je dominantnim tipom komedije 1910-ih i 1920-ih. Istaknuti Sennettovi komičari bili su, među ostalima, R. Arbuckle, B. Turpin, a iz Sennettova studija Keystone ponikli su i H. Lloyd i H. Langdon. Samostalnu su komičku karijeru u tradiciji slapsticka razvijali Ch. Chaplin i B. Keaton, a potom, pred kraj

točku na većinu Haňtinih izjava te na taj način njegovim replikama daje dublje, mudrije značenje.

Herz u svom filmu uspješno prikazuje svakodnevicu „grubijana“ ispunjenu malim čarolijama i ljepotama u naizgled tmurnom okruženju. Redateljska namjera kratko se može sažeti riječima šefa skupljaonice papira: „*Svijet je pun začudnih ljepota za koje jedan život nije dovoljan.*“

Po stilu i tematici, film *Sběrné surovosti* najbližiji je filmu *Dům radosti*, ali u Schormovu je filmu naglasak na kaosu, neujednačenosti i apsurdnosti, dok se u Herzovu filmu iste te komponente prikazuju u uspjeljoj harmoniji i veselom tonu te tako ovu priču čine bajkom s dna društva. Herz uspijeva naći ljepotu u prividno ružnim stvarima, dok Schorm nastoji prenijeti nelagodnu atmosferu, začuditi i izazvati kaos. Dramaturške gradacije (kao ni u pripovijetci) u filmu nema, u prvom planu je karakter Hrabalova junaka i atmosfera mjesta na kojima se isti junak kreće. Pripovijetka *Baron Prášil* sastoji se od niza epizoda koje uključuju mjesto na kojem se Hant'a nalazi i mušterije koje posjećuju skupljaonicu. Zbog velikog broja epizoda, brojne su činjenice u filmu izostavljene, ali su uvedeni i novi likovi koji dolaze u skupljaonicu papira (tako se npr. samo u filmu javlja epizoda s izgubljenim dječakom).

Svakom od redatelja filmova u omnibusu *Perličky na dně*, ovo je bio prvi kratkometražni igrani film (ili prva filmska adaptacija Hrabalova djela) i svatko je od autora ovdje imao priliku razviti svoju filmsku osobnost, bila je to svojevrsna filmska inicijacija autora novog vala. Izazov je bio prepoznati elemente Hrabalova stila i predočiti ih filmskim jezikom. Na temelju ovog primjera, za Juraja Herza možemo reći da predstavlja naturalističku crtu Hrabalova stvaralaštva.

2.6. Smrt pana Baltisbergra

Troje istinskih zaljubljenika u automobile i motorističke utrke odlaze u Brno na Veliku nagradu Čehoslovačke. Njihova strast postala je rutina, a iskustvo koje imaju za sobom ostavlja ih ravnodušnim pred nesretnim ishodom utrke.

Hrabalovi likovi u pripovijetci *Smrt pana Baltisbergra* naizgled nemaju dodirnih točaka u komunikaciji, kreću se u različitim smjerovima, zaokupljeni su vlastitim pričama i neprestanim prepričavanjem istih, no između njih ipak postoji prešutno razumijevanje i unutar svoje nepovezanosti djeluju skladno. Majka, otac i stric Pepín ne mogu se karakterizirati kao

razdoblja, S. Laurel i O. Hardy. 2. Opći naziv za svaku komediju što se nadasve temelji na gegu, odn. koja preuzima ključne karakteristike nijeme slapstick komedije. (Turković, Hrvoje; Filmski leksikon, 2003. URL: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1717> (06.02.2014))

protagonisti ili nositelji radnje, već samo dodatno naglašavaju atmosferu koja vlada na motorističkim utrkama. Između njih vlada prešutni dogovor da harmonično funkcioniraju u neskladu. Tako je npr. stric Pepín tek povremeno uključen u razgovor i spontano komentira događaje oko sebe tj. oni mu služe kao uvod za njegove priče pa makar to bila jedna riječ, spomenuta u nekom razgovoru osoba oko njega. Njegove priče su prema kraju pripovijetke u sve većem nerazmjeru s događajima u njegovoj okolini. O nepovezanosti likova i događaja oko njih svjedoči najbolje glavni motiv spomenut u naslovu. Pripovijetka *Smrt pana Baltisbergra* nastala je prema istinitom događaju, priča je to o nesreći njemačkog vozača utrka tijekom Velike nagrade Čehoslovačke početkom 50-ih godina. U očekivanju obrata nakon nesreće na stazi, Hrabal nastavlja radnju i pretvara tako glavni događaj u pripovijetci u usputnu činjenicu kojoj su svjedočili troje glavnih likova i koja na njih ne ostavlja poseban dojam, štoviše, radnja se nakon nesreće prebacuje na dvojicu mladića i time naglašava nevažnost dotadašnjih razgovora između oca, majke, čovjeka u kolicima i strica.

Način pripovijedanja u pripovijetci *Smrt pana Baltisbergra* razlikuje se od ostalih iz zbirke utoliko što je ovdje zastupljena veća uključenost pripovjedača u radnju pa o promjenama mjesta radnje i događajima oko glavnih likova u pripovijetci saznajemo od treće osobe, pripovjedača, dok likovi služe samo kao komentatori događaja oko sebe i pomalo su rezignirani, djeluju kao stručnjaci koji sa umjerenim zanimanjem za događaje oko sebe komentiraju i prisjećaju se već viđenih situacija na takvim utrkama. Sami dijalozi između likova ni po čemu nisu materijal za gradnju filmske priče. Komentiranje motorističkih utrka je prilično nepovezano, ni u kojem trenutku se ne može provući zajednička nit između povremenih razgovora likova. Isto vrijedi i za stričeve monologe, to su priče koje nisu povezane niti sa razgovorima ostalih likova niti jedna s drugom. Tako da sama priča, kako u dijaloškom tako i u narativnom kontekstu nema nikakve gradacije. Za pretpostaviti je u takvu slučaju da će *Smrt pana Baltisbergra* biti još jedan predložak za ekranizaciju u kojem je važno uhvatiti duh Hrabalova stila, dok je vjeran prikaz činjenica u pripovijetci u drugom plamu.

Smrt pana Baltazara (Jiří Menzel, 1965., 23')

Kad se uspoređuje sedam ekranizacija Hrabalovih pripovijedaka može se steći dojam da je namjera pisca (i scenarista) kao i namjera redateljā zapravo uhvatiti one trenutke o kojima Hrabal piše u predgovoru svojih zbirki *Pábitelé* i *Perlička na dně*. Dakle radi se o tome da se *prepozna biser u onim ljudima o kojima filozofi pišu, da se prikaže mjesto gdje nastaju nove*

riječi, gdje se formiraju slengovi i stvaraju mitovi i gdje ljudi u razgovoru pitaju jedni druge tko su ili kim su htjeli postati.

U filmskim se krugovima Hrabal danas već isključivo percipira kroz vizuru Jiříja Menzela, njegovi filmovi se gledaju zbog želje da se opet iznova procijeni koliko je pogođen Hrabalov stil i Hrabalova atmosfera, njegova filozofija. Menzelov humor (iako je od svih autora omnibusa najviše iskoristio hrabalovskog humora) je skriven, a njegova lirika poetizira probleme svakodnevnog života. Menzelova djela najviše se razlikuju od postupaka *cinéma vérité* i eksperimenata češkoslovačkog novoga vala (što ne možemo reći u potpunosti za ovaj film), ali njegovo se djelo još uvijek ne može označiti kao *mainstream* ili „glavna struja“ novoga vala.

Pripovijetka *Smrt pana Baltisbergra* (kao i većina ostalih iz zbirki) ne nudi velike mogućnosti za filmsku adaptaciju jer se njezina struktura ne podudara s klasičnim razvojem radnje u filmu. Pripovijetka, kao što je gore spomenuto, nema tipičan zaplet, a glavni događaj u pripovijetci ne donosi nikakvu promjenu, ni unutar radnje niti među likovima koji su samo pasivni promatrači. Zato u filmu naglasak nije na radnji već više na likovima i na njihovim međusobnim odnosima. *Banalnost i monotoniju izmišljenih događaja podcrtavaju dugi, razvučeni kadrovi, a njihov slijed ne ubrzava ni smrt jednog od sudionika utrke.*²³

Iako u pripovijetci nema puno likova i sama radnja nije toliko složena, u filmu svejedno nalazimo dosta promjena i činjeničnih razlika u odnosu na pripovijetku. Već i sam naziv nije isti kao što je naziv pripovijetke (*Baltazar* u filmu, *Baltisberger* u pripovijetci). Scena u kojoj se majka, otac i stric Pepín vraćaju kući još je jedan od slobodno interpretiranih završetaka Hrabalovih pripovijedaka, ali u ovom filmu ona funkcionira (prilično uspješno) kao zatvaranje cjeline i tvori filmsku elipsu (dolazak i odlazak autom na motorističke utrke). Dvojica momaka u pripovijetci su u filmu zamijenjeni curom i dečkom, ljubavnim parom koji povremeno vidimo u pozadini kako se ljube na travi. Motivacija redatelja (scenarista) za uvođenjem takvih sitnih činjeničnih promjena u scenarij nije posve jasna jer te promjene ni u kojem slučaju ne utječu na ukupan dojam filma. Razlika u karakterizaciji likova se samo vidi na primjeru strica Pepína. Stric se u pripovijetci često nadovezuje na razgovore koje čuje oko sebe, najčešće su to razgovori između majke i oca, i uvijek ima svoj odgovor i komentar na određenu situaciju. U filmu je lik strica Pepína još (duhom) udaljeniji od ostalih likova i događaja koji se zbivaju oko njega. Stric Pepín tako djeluje kao lik iz nekog drugog filma, on kao da se slučajno našao na određenom mjestu i ubačen je u danu situaciju, on je poput

²³ Ptáček, 2000: 138

inventara kojeg otac i majka nose sa sobom. Jedini trenutak sklada među tri glavna lika vidimo na samom kraju filma kada stric (slučajno) pogodi marku automobila koji je prošao pokraj njihova. Majka i otac će se u tom trenutku značajno pogledati, ali njihova sloga traje samo do sljedeće stričeve replike koja opet ukazuje na to da je njegov prijašnji komentar bio samo slučajnost i povod za novu dogodovštinu iz njegova života.

Glazba je svakako jedno od glavnih obilježja ovoga filma, ona nije samo atmosferska nego u nekim sekvencama diktira radnju i kretanje likova. To se između ostalog odnosi na glazbenu pozadinu koja prati usklađene pokrete majke i oca dok popravljaju auto, a potom na utrkama kada vidimo motore kako skladno jure uz glazbenu pozadinu Bachove *Fuge u b molu*. Obje scene režirane su kao plesne točke, a likovi u njima imaju određenu koreografiju. Majka i otac tako izgledaju poput doktorā za operacijskim stolom, dok se motoristi na stazi kreću poput klizača na ledu. Navedena scena s motorima na stazi ujedno najbolje predstavlja likove i njihovu strast prema sportu te osjećaj opuštenosti koji im takav događaj pruža.

S obzirom na to da ova pripovijetka nije tipičan materijal za filmsku adaptaciju, možemo reći da je redatelju uspjelo stvoriti zanimljivu formu i atmosferu unutar iste. Ni u filmu niti u pripovijetci nema reakcije na akciju likova, a glavni primjer za to je izostanak reakcije na smrt gospodina Baltazara.

Svi redatelji unutar ovog omnibusa često se služe *off*-zvukovima kako bi pojačali atmosferu zaustavljenosti i poetičnosti trenutka unutar filma, a to najviše dolazi do izražaja u Jirešovu filmu *Romance* i Menzelovu *Smrt pana Baltazara*. U drugom primjeru to vidimo na početku filma kada je prikazano nekoliko netona automobila, a *off*-u čujemo razgovor majke i oca, a kasnije za vrijeme utrke vidimo netone s trkališta i kao *off* zvuk čujemo razgovore majke, oca, čovjeka u kolicima i strica. Time se naglasak stavlja na utrku i atmosferu prije i za vrijeme nje, a ne toliko na likove. Hrabalovi (Menzelovi) junaci ne izdvajaju se iz gomile, oni mogu biti bilo tko jer njihovi razgovori ne nose težinu i ne pokreću radnju. Sve oko njih je manje bitno, čak i stric koji naizgled započinje požar bacajući opušak na suhu travu.

Glazba najavljuje ono zbog čega su zapravo svi likovi tu, a radnja do početka utrke izgleda kao protok vremena i čekanje do startnog pucnja koji je također najavljen glazbom. Čitava sekvenca utrke djeluje hipnotizirajuće, sve je posvećeno trenutku utrke i strasti publike koja promatra utrku, čak je i nesreća gospodina Baltazara stavljena u drugi plan.

Zadnja sekvenca vraćanja kući svojevrсно je sažetak čitavog filma. Trenutak u kojem se nakon duge vožnje glavni likovi nakratko ujedine je stričevo prepoznavanje marke automobila, ali baš kao i smrt gospodina Baltazara, taj trenutak je samo prividna točka susreta, jer se poslije toga sve nastavlja u dosadašnjem tonu.

.Češki pisac Josef Škvorecký o Smrti pana Baltazara piše: „*Utrka, u pripovijetci i na filmu, viđena je mitologizirajućim očima nekoliko fanova motorističkih utrka; to je lanac folklornih priča u kojima motoristička utrka postaje legendom. Film se temelji na nizu uspomena tijekom obiteljskog izleta na motociklističku utrku. Skupinu čini par bez djece i stariji otac. U uvodnom dijelu vlada osjećaj oslobođenja. Dokumentaran pogled, kadrovi u stilu cinéma verité djeluju kao suprotnost književnom predlošku.*“²⁴

2.7. Automat Svět

Dok na gornjem katu svira svadbena glazba u prizemlju jedne zalogajnice gostioničarka pokušava sakriti beživotno tijelo djevojke od očiju javnosti. Dolazak mladića u zalogajnicu odvratit će pozornost prisutnih s tog nesretnog događaja, ali i uhvatiti pozornost mlade nevjeste čijeg je mladoženju odvela policija.

S obzirom na to da se radi o predlošku za ekranizaciju, početak pripovijetke *Automat Svět* ima sve elemente potrebne za dinamičan i brz uvod kratkog igranog filma koji odmah može uhvatiti gledateljevu pozornost. Prizor koji otvara pitanja i čitatelja odmah uvlači u akciju te tjera likove na djelovanje je pronalazak tijela djevojke u zahodu zalogajnice te neposredni dolazak hitne pomoći na mjesto događaja. Zalogajnica se ubrzo zatvara za javnost i gosti čekaju pred staklenim vratima. Napetost je ostvarena odnosom između gostioničarke i mase ljudi pred vratima: gostioničarka želi sakriti prizor od očiju javnosti (koji bi mogao utjecati na prodaju u zalogajnici), a ljudi, osim što žele saznati što se skriva iza zastora, žele nastaviti jesti i piti. Ljudi ispred zalogajnice također simboliziraju očekivanje čitatelja da sazna daljnji razvoj priče.

Slično kao što je to bilo u pripovijetci *Fádní odpoledne*, epizode u pripovijetci odvojene su rečenicom (Hrabal, 1993: 300) koja postaje lajtmotiv („*A do automatu pronikala ze salónku v prvním patře veselá hudba a hovor, který propukal v nezávazný smích.*“²⁵) Svako ponavljanje navedene rečenice uvodi promjenu u radnju, često i novi lik, tako se npr. pojavljuje u gostionici i mladić u radnom odijelu. Dolazak mladića koji traga za svojom djevojkom, stavlja čitatelja / gledatelja u poziciju sveznajućeg pripovjedača i puni ga iščekivanjem kako će se dalje razvijati mladićevo traganje za zaručnicom. Daljnjim mladićevim opisom djevojke za kojom traga sve se više podudara čitateljeva pretpostavka i priča koju priča mladić.

²⁴ Hames, 2008: 174

²⁵ „*Iz malog salona na prvom katu u zalogajnicu je dopirala vesela glazba i razgovor koji se povremeno prolomio u neobavezan smijeh.*“

U drugoj polovici pripovijetke saznajemo razlog glazbe koja dolazi s gornjeg kata (koja se ponavlja u lajtmotivu), a to je svadba. Nakon te informacije po prvi puta se razbija granica između dva svijeta na dva kata zalogajnice i na scenu dolazi nevjesta i svatovi. Nevjesta je ujedno i simbol mladićeve nestale zaručnice (to je i gostioničarkina prva asocijacija pa ona ponovno nastavlja ispitivati mladića o njegovoj zaručnici). Nakon pojavljivanja mlade, svi novi likovi se u radnju sada uvode naglo, to su dvojica članova tajne sigurnosne organizacije SNB (*Sbor národní bezpečnosti*), a saznajemo i da je mladoženja uhvaćen. Radnja se razvija polako i precizno, svi su likovi su na neki način isprepleteni te tako ulaze u povremene sukobe kao što je to slučaj s nevjestom i policajcem. Dok mlada flertuje s mladićem, polako se otkriva identitet mrtve djevojke, ali u tom trenutku mladić i nevjesta već odlaze u noć i čitatelj shvaća da identitet djevojke nikada neće biti poznat i da svjedoči početku novog odnosa. Dio u kojem nevjesta sa sebe trga vjenčanicu na kraju pripovijetke simbolizira novi život i oslobađanje od dosadašnjih okova. Mladić istodobno trga kravatu i oboje su spremni za nove avanture u životu jer oboje ostavljaju nekoga. No, posljednja nevjestina molba međutim nagovještava da će ovo biti još jedan odnos koji je sličan onom koji je prethodno u gostionici opisao mladić.

Pripovijetka *Automat Svět* možda je najprikladniji materijal za adaptaciju jer se njezina radnja polagano razvija i ide prema vrhuncu, napetost raste, a odnosi među likovima se učvršćuju, uzročno posljedične veze su vrlo precizno osmišljene i suptilno uvedene, a priča se završava oslobođenjem, odlaskom u vječnost i neizvjesnost. Sličan kraj možemo pronaći u pripovijetci *Fádní odpoledne* gdje je šetnja po polju potpuno nevezana uz prethodne događaje i djeluje kao neočekivani *twist* te na neki način poništava dotad ispričanu priču.

Automat Svět (Věra Chytilová, 1964., 23')

Film započinje kadrom svadbe, mjesto radnje je nepoznato, čovjek ulazi u gostionicu i upoznaje nas s mjestom radnje. Gostioničarka odgovara izgledom karakteru gostioničarke iz pripovijetke – ona je krupna, dominantna, drska, odrješita. Običaj generacije redatelja 60-ih godina koji su se školovali na FAMU bio je da uzimaju neprofesionalne glumce, naturščiike, u svoje filmove što se vidi na primjeru gostioničarke koja glumi samu sebe i tijekom filma gleda u kameru nekoliko puta. Kamera prati nju i njezino kretanje te tako otvara mjesto radnje. Slično kao i u pripovijetci i ovdje se priča polako otkriva tj. poput kriminalističkog filma, slučaj je postavljen na samom početku i postupno se nastoji odgonetnuti. Masu ljudi koja nestrpljivo čeka pred gostionicom Chytilová prvo uvodi jednim znatiželjnim likom pa odmah potom slijedi montažna spona reza na čitavu grupu ljudi koji čekaju iza vrata ne bi li

vidjeli što se dogodilo. Ubrzo je zalogajnica prazna i počinje nova faza radnje, a kamera koja prati ulazak mladića u zalogajnicu nagovještava da je on važan lik, donositelj poruke i razvoja priče. Novi lik koji je uveden u film, a kojeg ne susrećemo u pripovijetci, je gostioničarkina mlada pomoćnica, konobarica. Atmosfera napetosti ostvarena je ovdje paralelnom montažom: u jednom kadru vidimo gostioničarku i mladića, u drugom zabrinutu konobaricu, a u trećem ljude koji čekaju ispred vrata.

Priča o mladićevu zanimanju uvodi se retrospektivom, filmskim postupkom koji smo dosad mogli vidjeti jedino u filmu *Dûm radosti*. Zajedničko i jednom i drugom filmu jest to da su retrospektive ostvarene u obliku netona, tj. obje stilizirane retrospektive služe samo kao video podloga priči koja se priča u sadašnjem filmskom vremenu. Dok se u filmu *Dûm radosti* radnja prepričava chaplinovski uz prilično brzu i bizarnu glazbu, mladićev rad prikazan je kao umjetnost u nastajanju, gotovo jednako pažljivo kao netoni automobila u filmu *Smrt pana Baltazara*. Rezovi između retrospektive i realnog filmskog vremena prilično su nezgrapni, nema motiviranog montažnog prijelaza koji bi najavljivao promjenu vremena, prijelazi stoga nisu svrhoviti i ubacuju gledatelja iznenada u sadašnje vrijeme. Netoni su prikazani dokumentaristički, u stilu *cinéma verité* i djeluju kao reportaža. Rad s glumcima je u ovom slučaju dosta nespretn, vidljivo je da su ljudi koji čekaju ispred vrata skupina statista, njihovi izrazi lica nisu prirodni, izgledaju kao postavljeni na mjesto, kao da im je zadan zadatak, a to može katkad biti i mana postupka angažiranja neprofesionalnih glumaca.

Točno na polovini filma (11. minuta) uvodi se nevjesta i svatovi koji se spuštaju s gornjeg kata zalogajnice i tako objašnjavaju početni kadar filma. Opet se fokus prebacuje na mladu konobaricu, ona je *intermezzo* u otvaranju priče i uvođenju novih likova kao što je to lajtmotiv-rečenica u pripovijetci o glazbi koja dopire s gornjeg kata zalogajnice. Mlada konobarica je lajtmotiv na koji se redateljica često vraća, podsjetnik, da je u pozadini svih tih događaja mrtva djevojka, ona je podsvijest gledatelja koji očekuje razrješenje zagonetke postavljene na početku filma. Konobarica uvodi likove policajaca i fotografa u priču. Umjesto prikazivanja policijske pretrage, redateljica nas opet retrospektivno vraća na priču o posmrtnoj maski i njegovoj djevojci. Gledatelj u tom trenutku može naslutiti da se paralelno u sadašnjem filmskom vremenu održava policijsko ispitivanje mjesta događaja, a rez između retrospektive i sadašnjeg filmskog vremena ovaj je put uveden smisleno, prikazujući tijelo djevojke na stolu. Interakcija između nevjeste i policajaca jedini je komični element filma. Nevjesta zatim odvodi mladića iz gostionice i tako zanemaruje očekivanje gledatelja da će se slučaj razriješiti tj. da će saznati tko je tajanstvena djevojka s početka filma.

Radnja se zatim prebacuje na eksterijer i na lutanje mladića i nevjeste po vjetru i noći. Čitava sekvenca prikazana je usporeno u kombinaciji s realnim vremenom, skoro kao stop animacija, ali ne odstupa od motiva navedenih u pripovijetci. Time film dobiva stiliziran i izrazito redateljski kraj, baš kao što je to slučaj u ekranizacijama *Podvodníci*, *Fádní odpoledne*, *Romance i Dům radosti*. Kombinacija takvog usporenog i ubrzanog ritma djeluje dosta bizarno, takav redateljski komentar vidljiv je jedino u filmu *Dům radosti*. U obradi zvuka se ovdje po prvi puta koriste efekti (sporiji ritam, niža frekvencija), dok se u ostalim ekranizacijama koriste prvenstveno šumovi i glazba.

Od svih predstavnika čehoslovačkog novog vala Chytilová najviše balansira između postupaka *cinéma vérité* i francuskog novog vala, a ova ekranizacija često se smatra i najslobodnijom interpretacijom Hrabalove poetike.

3. Zaključak

Djela Bohumila Hrabala svojim stilom, vizualnošću, jezikom i načinom pripovijedanja svakako su složen materijal za filmsku adaptaciju te možemo gotovo reći da su prema zakonima filmskog jezika „nefilmična“. S obzirom da je kod ovih sedam ekraniziranih pripovijedaka riječ o prvom pokušaju ekranizacije Hrabalovih djela i mladoj generaciji redatelja koji su se tog zadatka prihvatili, omnibus se može smatrati uspješnim. Međutim, često su pojedinačne ekranizacije više cijenjene od samog omnibusa kao cjeline. Tako se štovatelji Hrabalova djela, ali i filmski kritičari prilikom svojih analiza i kritika češće referiraju na zasebna ostvarenja nego na omnibus kao cjelovečernji film, kojem često pripisuju nekoherentnost u iznošenju zajedničke poruke.

Pripovijetke iz zbirki *Pábitelé* i *Perlička na dně* izabrane su prema osobnim željama redatelja, one stilom ne sadrže nikakav zajednički identitet u interpretaciji Hrabalove poetike, niti se sadržajno nadovezuju jedna na drugu. Jedini zajednički element čitavog filma *Perličky na dně* autor je predložka, Bohumil Hrabal, koji film otvara kratkom epizodom uvodne špice u kojoj predstavlja lik svog „pabitelja“. Uvodni kadar tako je posvećen samotnjaku, čudaku koji na zid vješa nepotrebne, odbačene stvari i tako stvara zidni kolaž. Svaki od pet redatelja pristupio je Hrabalovoj neponovljivoj poetici s poštovanjem i empatijom, a da se pritom nije u potpunosti odrekao vlastitog rukopisa.

Unatoč nekoherentnosti u autorskom izričaju možemo navesti nekoliko zajedničkih elemenata koji su dijelom rezultat vjerne interpretacije Hrabalova djela, a dijelom karakteristične metode autora čehoslovačkoga novog vala.

Na prvi su pogled sve ekranizacije prilično stilizirane i u njima se osjeti (pogotovo prema kraju filma) jak autorski komentar. Radnja filmova često je temeljena na grotesknoj tj. apsurdnoj ideji, a prikaz emocionalnih stanja i atmosfera trenutka četo su važniji od zapleta, odnosno tipične dramske strukture filmskog djela. Protagonist filma (u većini slučajeva predstavnik Hrabalovih „pabitelja“) često je izoliran, neprilagodljiv, a kao glavni motivi u odnosima među likovima pojavljuju se nepovjerenje i gubitak smisla. Naturščici ili stvarne osobe (npr. slikari Václav Žák, Vladimír Boudník) često su angažirane kao glumci što je zajednička crta autora novog vala, a osim toga se njihov izvorni govor, pogreške ili govorne mane često zadržavaju u konačnoj verziji filma i doprinose originalnosti samih likova koje

interpretiraju. Satiru, sarkazam, sentiment i ljepotu ružnog - značajke koje prepoznajemo u Hrabalovim djelima - u ovim filmovima karakteriziraju eksperimentalni postupci inspirirani dokumentarnim stvaralaštvom i avangardom (kamera iz ruke, filteri u boji, distorzirana slika, ubrzane i usporene snimke). U ovim ostvarenjima teško se može povući granica između realnog vremena, retrospekcije i vizije. Afektirana glazba poslužila je autorima kao ironija, ona naglašava alegoriju Hrabalova izričaja i doprinosi stilizaciji.

Činjenica da je ovdje riječ o Hrabalovim tekstovima omogućuje postojanje zajedničkog elementa u stilu različitih autorskih individualnosti s jedne strane, ali i profiliranje različitih režijskih rukopisa kroz raznovrsnost Hrabalovih tekstova s druge strane.

Ovaj bi rad osim analize ekranizacija i usporedbe režijskih stilova u ekranizacijama Hrabalovih pripovijetki trebao kod čitatelja osvijestiti postupak filmskog razmišljanja prilikom čitanja literarnog djela i dati osnovni uvid u procese, prepreke i izazove u filmskoj adaptaciji istih. S obzirom da se uspješnost određenog književnog djela često temelji na mogućnosti njegove vizualizacije kod čitatelja, poznavanje filmskog jezika i filmskih zakona, te prepoznavanje „filmičnih” elemenata u pisanom tekstu može svakako doprinijeti intenzivnijem doživljaju i bogatijoj analizi književnog djela.

U ovom sam radu stoga, osim primarne analize filmova, nastojao opisati i prikazati proces takvog načina razmišljanja prilikom čitanja pisanog teksta.

4. Literatura

1. Balski, G. 1992. *Directory of Eastern European film-makers and films : 1945-1991*. Westport, Conn. : Greenwood Press.
2. Gavrić, T. 1995. *Enciklopedija filmskih reditelja*. Beograd: Nea.
3. Hames, P. 2008. *Československá nová vlna*. Prag: Levné knihy.
4. Hrabal, B. 1993. *Pábení : Povídky z let 1957-1964*. Prag: Pražská imaginace.
5. Kragić, B. i Gilić, N. 2003. *Filmski leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
6. Lim, M. i Lim, A.J. 2006. *Najvažnija umetnost : istočnoevropski film u dvadesetom veku*. Beograd: Clio.
7. Ptáček, L. 2000. *Panorama českého filmu*. Prag: Rubico.
8. Pendergast, T. and Pendergast, S. 2000. *International dictionary of films and filmmakers*. 4th ed. Detroit: St. James Press.
9. Peterlić, A. i sur. 1986-1990. *Filmska enciklopedija*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža".
10. Zgustová, M. 2008. *U rajskom vrtu trpkih plodova : o životu i djelu Bohumila Hrabala*. Prev: Sanja Milićević Armada. Zagreb: Hena com.
11. Žalman, J. 1993. *Umlčený film : kapitoly z boju o lidskou tvar československého filmu*. Prag: Národní filmový archiv.